« Réoralisation » de sources écrites

Réflexion autour d'un processus

Ces dix dernières années, la profusion de publications de collectes écrites a mis en évidence des sources jusqu'alors peu exploitées dans l'enseignement de la musique traditionnelle où la transmission orale est généralement prônée. Comment les chanteurs pétris de cette culture abordent-ils entre autres les notations musicales ? Sur quoi s'appuie leur choix d'une interprétation ? Marc Clérivet nous livre sa réflexion sur ce processus qu'il nomme « réoralisation ».

Dans *Les chants du livre bleu*[1], Marthe Vassallo renoue avec un exercice auquel seuls quelques chanteurs « traditionnels » bretons se sont essayés dans les quarante dernières années. Il s'agit de l'interprétation, ou plutôt la réinterprétation de chansons traditionnelles collectées par écrit. Sans souci d'exhaustivité, citons quelques exemples épars dans les disques du Chasse-Marée/ArMen, dans le blog de Dastum 44, ou les propositions de Roland Brou, qui a beaucoup puisé dans les riches collectes du 19e siècle réalisées en Loire-Atlantique pour constituer son répertoire[2]. L'originalité des *Chants du livre bleu* tient au fait d'adjoindre aux réinterprétations des chansons collectées par Maurice Duhamel, un appareil de textes explorant toutes les questions rencontrées par l'interprète après sa découverte et son premier déchiffrage des partitions, rendant ainsi lisible tous ses choix et partis pris. Ces textes mettent au jour un processus, que j'ai nommé *réoralisation* dans le cadre de mon enseignement, lorsque j'ai commencé à le donner comme exercice à tous les apprentis chanteurs que j'encadre[3]. La plupart d'entre eux utilisent maintenant ce terme de façon usuelle. Lorsqu'un étudiant, qui soutenait son projet de fin d'études au Pont Supérieur, l'a utilisé dans le cadre de son travail sur la collecte d'Adèle Pichon[4], les débats ont été si riches que Marie-Barbara Le Gonidec, membre du jury, m'a soufflé l'idée d'écrire un article sur le sujet. La lecture des *Chants du livre bleu* n'a fait que me conforter dans ce projet. En effet, les raisons qui ont poussé Marthe Vassallo à proposer le recueil de textes non pas en marge du disque, tel un livret explicatif en appareil critique, mais bien à égale valeur de l'enregistrement, ont fini de me laisser penser que cet exercice de réoralisation n'était pas qu'un simple jeu pédagogique mais résonnait plus largement dans des dimensions didactiques et artistiques.

Une épreuve pour le chanteur « trad' » ?

On peut toujours jargonner tout son soûl, le processus de réoralisation ne comporte en vérité rien d'exceptionnel : il est mis en œuvre tous les jours par des milliers de chanteurs en France ou en Europe, lorsqu'ils déchiffrent des arias, des *lieder* ou des airs d'opéra ! Alors en quoi ce processus représente-il une épreuve particulière pour les chanteurs « traditionnels » [5] ? La réponse qui consiste à dire qu'ils seraient baignés dans l'oralité tandis que les chanteurs « classiques » seraient empreints d'écriture est évidemment beaucoup trop simpliste[6]. Il semble évident que plus personne ne se trouve, aujourd'hui, dans une situation « d'oralité totale » identique à celle dans laquelle ont pu être les chanteurs paysans du 19e siècle, pour peu que celle-ci ait été une réalité[7]… Positionner le problème sur ce plan n'a donc comme seul mérite que de clore le débat rapidement en opérant une pirouette d'ordre rhétorique. Il nous faut donc creuser un peu plus.

Lorsque nous parlons de chanteur « traditionnel » actuellement nous ne faisons que nommer les chanteurs qui s'inscrivent dans le *revival* du chant traditionnel. Vu différemment, ce sont des chanteurs qui revendiquent leur appartenance à une esthétique qui s'est définie en tant que telle dans les années

Une partie du répertoire des chanteurs Hautbois-Chauvin – ici à la Fête du chant à Bovel en 2017 – provient d'un travail de réoralisation du recueil d'Adèle Pichon (photo Laëtitia Rouxel).

1960-1970 et qu'on désigne, depuis les années 1980, sous les appellations de « musiques traditionnelles », « musiques traditionnelles bretonnes » ou encore « musiques bretonnes ». Il est intéressant de comprendre que les acteurs qui ont façonné cette esthétique ont choisi certains répertoires, en ont rejeté d'autres. Ils ont également sélectionné des interprétations et des façons de chanter. Et surtout, ils ont défini des valeurs et des modalités de transmission. Ce sont ces choix didactiques et pédagogiques menés depuis plus de cinquante ans au sein des musiques traditionnelles qui ont fait que les chanteurs d'aujourd'hui se trouvent devant cette question de la réoralisation, alors que ce processus a été mis au cœur de la pratique musicale et chantée d'autres esthétiques. Il n'y a donc pas de barrière physique ou innée mais bien une construction culturelle !

L'*auralité* de la transmission

Pour la comprendre, il faut revenir aux sources. Il n'est pas nécessaire, je pense, de rappeler ici la place et le rôle prépondérants de la Bretagne et de sa tradition populaire de chant dans la définition, la reconnaissance et la collecte de l'objet que nous nommons aujourd'hui « chanson traditionnelle ». L'exemple du *Barzaz Breiz*, de sa publication jusqu'à la polémique qu'il a suscité pendant près de cent ans, est suffisamment célèbre pour illustrer combien la région a contribué à façonner le chant tel qu'il est parvenu jusqu'à nous, dans sa pratique et ses valeurs. Pour tous les acteurs en question, il a été important de conserver à cette chanson son oralité et l'auralité[2] de sa transmission. Pour ce faire, les « circuits courts » – pour reprendre un terme cher à nos réseaux de distribution de denrées alimentaires – ont été les moyens de transmission valorisés et favorisés, tant que cela était encore possible. Ainsi, pendant longtemps, les jeunes passionnés ont été encouragés à aller rencontrer les anciens à la sortie des festoù-noz ou bien encore à se déplacer à leur domicile, instituant une collecte qui n'avait pas pour seul but d'enregistrer mais également de favoriser l'apprentissage. Au fur et à mesure que le chant a intéressé un public plus large, notamment non breton, que disparaissaient les milieux ruraux dans lesquels la chanson vivait jusqu'alors et que se raréfiaient les chanteurs ayant acquis leur répertoire de tradition, les circuits ont eu tendance

à s'allonger et à s'institutionnaliser. Ainsi, les années 1990 ont vu l'ouverture de stages ou d'ateliers de chant réguliers sur l'ensemble du territoire de la Bretagne et dans des associations ou des écoles de musique. Là encore, l'auralité de la transmission a continué à être prônée. Vu a posteriori, il est d'ailleurs frappant de voir la façon dont ces ateliers ont été bâtis : comme des béquilles à une tradition défaillante. On retrouve très souvent la volonté de ces ateliers de se positionner en rustine à la disparition du bain culturel dans lequel la chanson se mouvait[10]. Ceci entraîne d'ailleurs divers positionnements d'encadrants d'atelier. Certains se placent en source proposant aux élèves leur version tandis que d'autres gardent strictement un rôle de médiateur préférant s'effacer au profit des enregistrements de collectage. Dans ce deuxième cas, ils prennent alors la position de passeur ou de facilitateur entre un interprète considéré comme « originel » et un apprenant. Dans tous les cas, il est étonnant de constater que si l'auralité reste la valeur de transmission, elle ne concerne cependant pas de la même façon les deux composantes fondamentales des chansons. Tous ceux qui ont jour fréquenté ces stages et ces ateliers auront noté que, dans la grande majorité des cas, le texte est transcrit, laissant la seule transmission orale/aurale à la mélodie.

Des sources écrites abondantes

La base Dastumedia en est la meilleure preuve : la Bretagne fait partie des régions où les collectes sonores de chansons ont été parmi les plus nombreuses. Elles datent majoritairement des années 1960 à nos jours. On pourrait penser les collectes écrites anecdotiques et restreintes aux seuls travaux de folkloristes[11]. Il n'en est rien. Le volume de partitions de collecte apparaît non seulement beaucoup plus important qu'on aurait pu le penser au premier abord, mais de plus, il n'est pas confiné à une époque donnée. Certes, beaucoup sont l'œuvre des folkloristes à une époque où la technique ne permettait pas l'enregistrement. Mais il en existe de nombreuses autres qui proviennent de collecteurs des années 1960-1970 qui étaient soit dans une démarche de recherche[12], soit dans une posture de transmission de masse[13], chose impossible par le biais de l'édition discographique à l'époque. La seconde moitié des années 2000 a connu un large mouvement d'édition ou de réédition de ces collectes. Citons celles des abbés vannetais (Cadic, Larboulette, Buléon…) et aussi celles d'Yves Le Diberder, de Jean-Marie Perrot (Barzaz Bro-Leon), de Marie Drouart mais également le contenu de l'enquête Ampère-Fortoul (par le biais de la thèse de Laurence et Didier Bécam), les travaux de Fernand Guériff, mais aussi des cahiers de chanson comme ceux d'Angélina Duplessix… Dastum a largement participé à ce mouvement. L'association a choisi également de renouer avec des publications plus complètes des fonds de collecte, en associant aux disques et à l'accès facilité aux bases sonores, l'édition de livres de paroles et partitions[14]. La publication des *Carnets de route* d'Albert Poulain a été un marqueur symbolique de ce changement de paradigme dans l'édition de répertoire traditionnel en Bretagne, mais également dans le milieu du *revival* de la chanson traditionnelle[15]. De ce fait, le chanteur « traditionnel » croule littéralement aujourd'hui sous les collectages écrits.

Une expérience au conservatoire

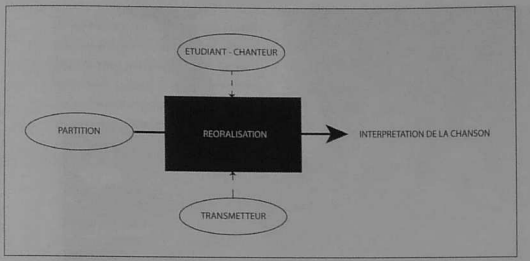
Devant cette masse, plusieurs possibilités s'offrent à l'enseignant en fonction de son positionnement. Il peut bien sûr ignorer ces collectes écrites en arguant que l'oralité/auralité est constitutive de la nature même de cette chanson. C'est le cas de figure rencontré dans la majorité des ateliers actuellement. Il peut également décider de les prendre comme source et de leur redonner vie. Dans ce cas, l'enseignant plutôt enclin à se positionner en tant que source mettra en œuvre seul le processus de réoralisation et proposera « sa » version aux élèves. L'enseignant/médiateur, lui, accompagnera plutôt les élèves dans leur découverte du processus. C'est le positionnement que j'ai choisi de prendre en 2015, lorsque j'ai proposé aux étudiants de la classe de chant traditionnel du conservatoire de Rennes de participer aux événementiels de sortie des cahiers de chansons d'Angélina Duplessix publiés par Dastum[16]. L'idée était que chaque étudiant choisisse et rechante une chanson issue de ce recueil. Les études de musique traditionnelle en conservatoire gardent, dans le milieu revivaliste, une image d'académisme poussé, de pré requis de théorie musicale importante des étudiants et d'une recherche d'excellence dans la maîtrise de la lecture et de l'écriture de la musique savante européenne. Cette représentation très répandue a fortiori dans le milieu des « chanteurs trad' » – qui, dans leur grande majorité, ne maîtrisent aucune de ces deux capacités – est largement fantasmée pour

Maxime Galopin, Maelenn Lebrun, Jérémy Kerno, Tristan Jézéquel et Elouan Le Sauze, élèves du cursus chant traditionnel du conservatoire de Rennes, lors d'une séance d'enregistrement du travail de réoralisation pour l'émission Le Toupichon sur Plum' FM en décembre 2016 (photo Marc Clérivet).

des raisons sur lesquelles nous ne reviendrons pas ici. Il faut bien comprendre que sur ces points, la classe de chant du conservatoire de Rennes est très hétéroclite : certains sont lecteurs, d'autres pas, certains ont une licence de musique d'autre pas, certains sont friands d'analyse et de compréhension, d'autres pas… Mon idée, pour ce travail particulier, a été de favoriser l'autonomie des étudiants, en les faisant travailler en groupe afin que les meilleurs déchiffreurs/lecteurs aident les autres, afin que ceux maîtrisant un plus grand répertoire aident ceux qui en ont le moins, ceux plus à l'aise sur l'analyse se mettent au service du groupe. Le piano de la salle de musique était là en cas de besoin et j'encadrais pour ma part les travaux afin que cela ne s'étire pas trop dans le temps. J'étais très content d'offrir l'opportunité de redécouvrir des chansons qui avaient été chantées au sein d'une famille plus de 100 ans auparavant et de leur redonner vie après un siècle de sommeil. Mon enthousiasme a été très vite refroidi. En effet, lors des premières séances de travail, une inertie et un manque certain de motivation sont apparus : pas de coup de cœur, pas de volonté manifeste de choisir une chanson mais en revanche quelques manifestations de manque d'intérêt, voire de rejet ! Je me suis interrogé sur les raisons de ces réactions. Soit le répertoire en tant que tel (les paroles, les airs) ne convenait pas aux étudiants, soit le déchiffrage en lui-même ne donnait pas satisfaction (dû peut-être à mes maigres talents de pianiste, et à la mauvaise réputation de la flûte à bec, instruments utilisés pour déchiffrer…). Tout se passait comme si personne ne semblait pouvoir faire « sonner » la chanson ou tout au moins imaginer un quelconque « potentiel » pour la mettre à son répertoire. Le plus intéressant provient du fait que certaines des chansons qui avaient laissé l'auditoire de marbre ont été acceptées par la suite, notamment lorsque, après les avoir moi-même « digérées », je les ai proposées de nouveau dans un format de transmission plus proche de leur habitude ; c'est-à-dire en les faisant répéter après moi.

Questionner le processus

Quand on compulse de façon très large la « littérature », on retrouve certes des articles, notamment sur le rapport des chanteurs à l'écrit



La réoralisation vue comme un système de type « boîte noire ».

dans le cadre de la « société traditionnelle » ou bien encore sur les collectes écrites et les folkloristes (leurs notations, leurs corrections) [17], mais très peu en revanche traitent du sujet de la réinterprétation de ces collectes. La réoralisation est souvent évoquée comme un système de type « boîte noire ». Notons qu'il s'agit d'une façon de conceptualiser un processus en l'appréhendant de façon globale, refusant délibérément de disséquer son fonctionnement interne : on se contente d'identifier, de regarder et d'évaluer les intrants et les résultats. Dans le cas qui nous intéresse, les intrants sont composés, bien évidemment, de la partition, mais aussi des chanteurs et de l'enseignant tandis que le résultat est la chanson réoralisée. Avec un tel système, on ne peut que raisonner selon un schéma cause/conséquence. Si les apprentis ne donnent pas un résultat satisfaisant, c'est que soit la partition n'est pas satisfaisante (chanson inintéressante, partition mal écrite), soit le chanteur ou l'enseignant ne sont pas « satisfaisants » : ils ne savent pas bien déchiffrer, le professeur ne sait pas bien encadrer, etc.

On le voit, cette conception de la boîte noire n'est pas concluante. S'en contenter, c'est refuser d'essayer d'identifier et de comprendre cet ensemble de phénomènes sous prétexte de leur trop grande complexité. Complexes, ils le sont, bien évidemment ! Ils n'en restent pas moins intéressants à identifier et à étudier. Pour ma part, cette découverte et cette compréhension se sont développées de façon complètement désordonnée et sur un temps long. En effet, dans le cadre des cours de culture et de formation musicale que je peux dispenser, l'analyse fine de certaines chansons et la comparaison de différentes versions ont nécessité de transcrire les mélodies. Comme n'importe quel folkloriste de la charnière des 19e et 20e siècles, j'ai dû noter ce que j'entendais avec des outils peu adaptés : ceux du solfège de la musique classique européenne[18]. Au-delà de la question de la pertinence de transcrire sur une partition une chanson de tradition orale, s'est posé plutôt celle des implications d'une telle transcription. La série d'articles écrits par Erwan Burban dans *Musique Bretonne*[19] m'a été d'une grande aide pour identifier d'une part les idées structurantes et les valeurs que véhiculent avec lui, de façon intrinsèque, l'usage et le recours aux codes du solfège classique[20] et les intentions des transcripteurs qui les utilisent d'autre part. Mes terrains d'investigation ont porté principalement sur la rythmique interne des chansons ainsi que sur les échelles et les modes des mélodies chantées.

Comment relier une recherche sur la transcription d'une chanson de tradition orale et les problématiques de réoralisation, me direz-vous ? Cela apparaît évident quand on se focalise sur le point de blocage des étudiants face à la partition. En effet, ce qu'ils n'entendent pas au premier abord, en déchiffrant, c'est bien l'interprétation de la personne collectée, autrement dit toute la chair autour du squelette mélodico-rythmique donné par la partition. Il manque tout simplement aux étudiants des éléments pour retrouver cette interprétation, pour pouvoir « raccrocher » ce qu'ils déchiffrent à des éléments familiers qu'ils ont l'habitude d'entendre et de pratiquer. Cela revient donc à interroger ce qu'a bien pu vouloir noter le collecteur/transcripteur en écrivant la partition.

Le rôle de la transcription

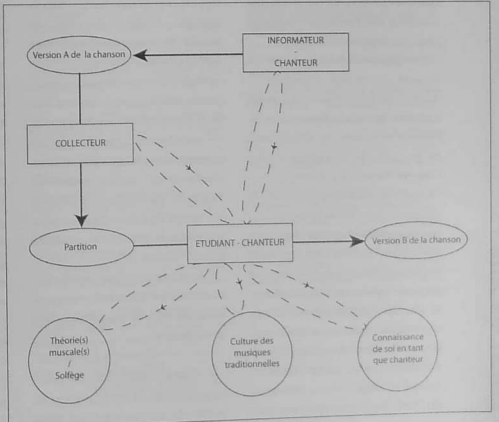
Les questions soulevées par Marthe Vassallo dans *Les chants du livre bleu* illustrent parfaitement ce questionnement lorsqu'elle interroge aussi bien l'identité des informateurs ou celle de Duhamel (quelles étaient ses idées, sa formation) que l'écriture même qu'il utilise dans ces trois aspects, orthographiques (codes des hauteurs de notes sur la partition, codes des durées de notes, etc.), grammaticaux (rapports des durées entre elles, mise en « mesure », découpage du

temps, etc.) et syntaxiques (structure de la chanson, découpages en phrases, notions de phrases interrogatives/conclusives, etc.). Ces questionnements vont dans un second temps du transcripteur à l'interprétation : comment comprendre certaines notations mélodiques ? Comment comprendre la perception de certaines hauteurs de notes ? Comment phraser certains passages ? Quel rapport à la pulsation ? Comment interpréter la métrique ? Quelle interprétation des valeurs de durées ? Comment concevoir les rapports de durées ? La principale idée qui ressort de ce travail, c'est de comprendre qu'il est réducteur de concevoir la réoralisation comme un processus n'engageant qu'un chanteur vis-à-vis d'une partition. C'est en réalité un processus qui dépend lui-même d'un autre qui l'a précédé dans le temps, celui de la transcription !

Pour l'ingénieur agronome que je suis, je ne peux m'empêcher de faire le parallèle entre ce système – qui voit une chanson codée par un collecteur sur partition, elle-même re-décodée par la suite par un chanteur – et certains procédés agro-alimentaires de conservation comme la déshydratation ou la lyophilisation. Ce dernier process est particulièrement intéressant dans notre cas. Il s'agit d'une opération, rappelons-le, qui consiste à retirer l'eau d'un produit liquide, pâteux ou solide, à l'aide de la surgélation puis d'une évaporation sous vide de la glace sans la faire fondre. Il suffit de remettre de l'eau pour lui redonner vie. Tout comme l'aliment, on peut concevoir la mise en partition comme un moyen de faire voyager la chanson dans le temps : il suffit de connaître le procédé qui lui permettra de la rendre comestible pour lui redonner vie ! Pour connaître ce procédé, il faut bien évidemment connaître et comprendre le procédé inverse ! Pour réoraliser, il faut comprendre comment la chanson a été transcrite… Cette image très séduisante est trompeuse et réductrice. D'une part, il est illusoire de penser qu'il est possible de comparer un process industriel à un processus humain impliquant à la fois un transcripteur, un informateur, un chanteur et une chanson. Les facteurs de variation sont beaucoup trop importants pour cela. D'autre part, la comparaison d'une chanson avec un plat préparé ou un brocoli est trop simpliste tant le caractère protéiforme de la chanson peut donner des réinterprétations variées. Elle permet cependant de raisonner, de comprendre et de nommer les processus en œuvre. Cela permet également de voir où sont les espaces de libertés du réoralisateur.

De la nécessité d'une émancipation

Ces espaces de libertés s'expriment à travers des choix conscients ou inconscients. Parmi les premiers, et les plus faciles à concevoir et à discuter, viennent ceux liés à la fonctionnalisation et la socialisation du chant. Le chant à danser, et plus précisément le branle chanté, constitue l'exemple le plus concret et facile à appréhender. Les contingences liées à l'alternance meneur/chœur, à la correspondance du calibre du phrasé avec celui du pas, à la corrélation entre la rythmique de la mélodie et celle de la danse, guident et parfois même obligent à opérer des choix d'interprétation. Ceux-ci ont été très bien résumés par Jean-Félix Hautbois



La réoralisation comme processus dont le résultat est l'effet de facteurs et interactions multiples.

dans son travail de fin d'études de DNSPM au Pont Supérieur sur la réoralisation des collectes d'Adèle Pichon, complété par l'enregistrement du duo Hautbois-Chauvin[21]. Les deux chanteurs ont opéré des choix d'ordre fonctionnels, liés à la dansabilité (tempo, menée, interprétation des valeurs) mais aussi d'ordre artistique (reprise en chœur des refrains, etc.). Il est intéressant et rassurant de constater que ces choix peuvent être complètement différents selon les interprètes. C'est le cas de ceux de Gwénaël Piel dans le cadre d'un travail de réoralisation des mêmes répertoires, effectué en cours de danse du Pont Supérieur. Gwenaël est allé interroger la dansabilité des airs en testant chacune des chansons comme support soit de la ronde soit du bal rond ou en conservant les carrures telles qu'elles sont notées dans le recueil d'Adèle Pichon, contrairement au duo Hautbois-Chauvin qui a préféré adapter les carrures des phrases musicales au mouvement dansé (phrases de 4, 8, 12 ou 16 temps), comme il est d'usage de l'entendre pour ces chansons en bal.

Ces choix conscients ne se réduisent pas qu'aux répertoires à danser. Ils concernent également toutes les questions liées à la socialisation du chant et notamment au partage de la chanson avec l'assemblée.

Dans son interprétation de la chanson « Le p'tit bonhomme », issue du recueil d'Angélina Duplessix, David Postel préfère faire reprendre les ritournelles et refrains internes par l'assemblée au lieu de mener sa chanson en alternance. Cette capacité de choix ne se limite pas qu'aux chansons fonctionnelles ou à socialiser, loin s'en faut. Citons ici, le cas d'« Ar bugel marv », provenant du fonds du Barzaz Bro Leon réoralisée par Tristan Jézéquel dans le cadre du projet Adkaner. Dans cet exemple, tout le travail a consisté à sélectionner très finement des façons d'interpréter les durées et le rythme interne de la chanson à partir de la partition de collecte.

En ce qui concerne les choix non conscientisés, la chose est plus délicate à appréhender. J'ai pu observer cependant des exemples chez de nombreux élèves, notamment chez ceux qui ont l'habitude d'apprendre leur répertoire en le répétant sans plus se référer à la source. Il s'opère alors une série de transformations qu'il m'est usage d'appeler la « patine ». Le phrasé, les rythmiques internes, les échelles se calent et on voit apparaître des choses surprenantes. C'est notamment le cas dans l'interprétation de la chanson du « Marinier » publiée dans le recueil de Simone Morand, dans laquelle Maelenn Lebrun a inconsciemment opéré des choix d'échelles mélodiques. Plus surprenant encore est cette formule d'intonation développée par Jérémy Kerno dans la chanson « Le pré de ma tante » du recueil d'Angélina Duplessix et qui voit le chanteur commencer systématiquement son premier couplet par un saut de quinte, alors que tous les autres couplets sont attaqués par un saut de tierce, comme écrit sur la partition. Un tel procédé, relativement fréquent chez les chanteurs de l'ancienne génération, a, semble-t-il, été acquis de façon complètement inconsciente par Jérémy et adapté à cette chanson.

Vous pourrez retrouver des illustrations sonores de ces interprétations sur le site www.lasouatachants.com/ré-oralisation.

La chose a été écrite de nombreuses fois[22] et on la comprend aisément, la réoralisation n'est réussie et totale que lorsque le réoralisateur interprète pleinement sa chanson, en se libérant de la partition. Lorsqu'il se l'approprie véritablement, il doit s'affranchir d'une quête, qui est pourtant bien présente au début du processus : la recherche de l'authenticité. Car si l'idée de retrouver la chanson telle qu'elle a été interprétée au collecteur constitue bien un moteur, il ne faut pas qu'elle ne devienne un piège. Celui de voir en ce double processus d'écriture et de réoralisation le « rêve d'Hibernatus » : une chanson qu'il suffirait de décongeler prudemment mais sûrement pour l'entendre de nouveau à l'identique. La quête d'authenticité, bien analysée par Bruno Nettl[23], constitue en réalité un leurre qui devient un frein. Pour réoraliser, il faut accepter d'interpréter et donc de transformer. Ces deux caractéristiques constituent d'ailleurs l'essence même de cette chanson, comme l'a si bien montré Coirault. Réoraliser une chanson revient alors à oublier au plus vite le support de la chanson qui lui a permis d'être conservée et transmise. Paradoxalement, ce processus d'oubli/réinterprétation est presque plus facile avec des collectes écrites qu'avec l'enregistrement. Ce dernier, en effet, s'il conserve une image plus complète de la chanson et de son interprétation peut, en revanche, freiner la réappropriation du répertoire en gênant l'émancipation du chanteur. Paradoxalement, le support écrit constitue alors un vecteur de mémoire plus efficace que l'enregistrement pour les chanteurs « traditionnels », à la condition que ceux-ci aient acquis des éléments de culture commune et spécifique à cette esthétique. Cela implique de ne plus concevoir l'enseignement du chant traditionnel comme une

simple transmission de répertoire, mais d'accepter de l'inscrire dans un apprentissage plus large, permettant une compréhension fine de l'objet transmis. Cela nécessite de réfléchir sur un plan didactique aux définitions, aux éléments d'analyse et de compréhension qu'il faut transmettre en marge du répertoire, afin que les étudiants puissent acquérir cette autonomie nécessaire pour se réaliser pleinement en tant que « chanteurs traditionnels ».

Marc Clérivet

D'autres exemples sont disponibles sur www.marc-clerivet.com/blog

1. Marthe Vassallo, Les chants du livre bleu, à travers les *Musiques Bretonnes* de Maurice Duhamel, *disque et livre, Éditions Son an Ero/Petit Festival, 2015.*

2. Par exemple, l'album Trois garçons du Lion d'or, *RSCD 220, TVB Productions.*

3. Dans les classes de chant traditionnel des conservatoires de Brest et de Rennes (de la fin de 3e cycle au DEM) ainsi qu'au Pont Supérieur (DNSPM).

4. Créatrice d'un musée folklorique à Batz-sur-Mer (Loire-Atlantique) en 1887, Adèle Pichon a édité un petit fascicule de chansons traditionnelles locales dont la musique aurait été notée par Jules Massenet. Le contenu de ce fascicule a été publié à nouveau par Fernand Guériff dans Le trésor des chansons populaires folkloriques recueillies au pays de Guérande, *vol. 1, Le Pouliguen, Imp. Jean-Marie Pierre, 1983.*

5. J'utilise ici le qualificatif « traditionnel » entre guillemets pour désigner le chanteur qui a appris des chansons de tradition orale par la pratique ou l'écoute de collectages, ou bien par la fréquentation d'ateliers, de cours. Je réserve l'adjectif traditionnel, sans guillemets, au chanteur qui a appris dans la tradition familiale ou communautaire.

6. Voir dans l'ouvrage De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture, actes du colloque de Clamecy (58), les 26 et 27 octobre 2000, premières rencontres autour d'Achille Millien *(Parthenay, Modal, 2001) les articles de Charles Quimbert (« Interpréter : c'est toujours traduire », p. 245-256) et Claude Ribouillaud (« Les cahiers de chansons manuscrits : aide-mémoire de l'oralité ou contre-livre », p. 147-162). Voir aussi l'article d'Yvon Guilcher « A-t-on lu à la veillée traditionnelle ? », in* Tradition et histoire dans la culture populaire : rencontres autour de l'œuvre de Jean-Michel Guilcher, Musée dauphinois, 20-21 janvier 1989, *Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 1990, p. 143-159.*

7. Je pourrais consacrer un article rien que sur ce sujet en allant interroger le rapport à l'écrit des chanteurs de tradition orale, la notion même de tradition orale…

8. Les « musiques anciennes », dans le sens que l'on donne à l'appellation de cette esthétique aujourd'hui reconnue dans l'enseignement spécialisé de la musique, se sont définies en opposant leur interprétation des sources écrites à celle du courant majoritaire.

9. J'emprunte ici l'idée émise par Jacques Siron (cf. La partition intérieure, Jazz musiques improvisées, *Outre Mesure, 2004, p.72) et définie dans son* Dictionnaire des mots de la musique *(Outre Mesure, 2002, p. 54) : « En rapport avec l'oreille ; se dit à propos de traditions musicales transmises par l'écoute, l'imitation et la mémorisation ; ces traditions sont souvent également des traditions orales. »*

10. Apparaissent en filigrane non seulement la volonté de s'inscrire dans la continuité de la transmission dans la tradition orale propre aux populations rurales jusqu'à la Seconde Guerre mondiale mais aussi celle de vouloir s'adresser à tout le monde, sans condition de connaissance de la musique écrite.

11. Je désigne par le terme « folkloristes » les collecteurs de la période allant de la seconde moitié du 19e siècle, à la Seconde Guerre mondiale.

12. Citons ici par exemple Louisette Radioyès.

13. Citons les livrets publiés par le Cercle celtique de Loudéac ou bien encore les cahiers de pays publiés par Dastum.

14. En effet, pendant les années 1990 et le début des années 2000, les éditions à visée de mise à disposition de répertoire (Dastum, Dastum 44 ou bien encore L'Epille) s'étaient plutôt inscrites dans une philosophie du moindre recours possible à l'écrit, en favorisant la publication de l'enregistrement de collectage brut.

15. Un des meilleurs exemples aujourd'hui se trouve dans la politique de publication des sources sonores de l'AMTA (Agence des musiques traditionnelles d'Auvergne) sur son site (https://lafeuilleamta.fr/category/centre-de-ressources/archives-sonores) ou bien encore dans ses choix éditoriaux (Éric Desgruillers. Des chansons tissées aux fuseaux, l'art de Virginie Granouillet, dentellière à Roche-en-Régnier, *éd. Cahiers de la Haute-Loire et AMTA, 2014).*

16. Angélina Duplessix, Chansons et contes de Haute-Bretagne. Une transmission orale au cœur de la bourgeoisie rennaise (XIXe-XXe siècle), Dastum/PUR, 2015.

17. Françoise Etay, « Les notations musicales des folkloristes : une mémoire trompeuse » in De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture…, *Parthenay, Modal, 2001, p. 45-51.*

18. Il ne s'agit pas ici d'ouvrir une nouvelle digression. Le sujet a été et est encore longuement décrit et débattu. Je vous renvoie vers la très riche littérature sur ce sujet.

19. Erwan Burban, « En quête de style » (1-5) in Musique Bretonne n°s *217-221, 2009-2010.*

20. L'idée est de constater que le solfège classique n'est pas indépendant de la théorie musicale qui la sous-tend. Autrement dit que la syntaxe, la grammaire et l'orthographe de cette écriture sont tellement liées entre elles qu'elles peuvent difficilement être analysées séparément (et d'identifier ce qui relève de chacun de ces éléments) sauf par un effort important de conscientisation.

21. Enregistrement que l'on peut écouter sur https://soundcloud.com/user-109904237

22. *Voir les articles de Charles Quimbert* (op. cit.), *Jean-François « Maxou » Heintzen (« Le faussaire, le menteur et le folkloriste, p.31-38) ou de Gérard Carreau (« De l'utilisation des transcriptions folkloriques du 19e siècle… », p. 19-30) in* De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture…, *Parthenay, Modal, 2001.*

23. Bruno Nettl, « La notion d'authenticité dans les musiques occidentales et non occidentales » in Musiques, une encyclopédie pour le 21e siècle Tome V, L'unité de la musique (sous la direction de Jean-Jacques Nattiez), *Actes Sud, 2007, p. 1113-1126.*